二、溫故知新：漫談中國早期歷史中的幾個筆跡鑑識案件

◎通識教育中心副教授／鄒濬智

（一）前言

筆跡，在我國又稱手跡或墨跡。在文字符號的製作由刻畫進步到書寫才產生。根據目前的考古發現，最早的筆在戰國時期，墨和硯爲新石器時期，紙最早的也不過是秦漢時期。也許它們的時代還可以再往上追溯，只是目前的考古還沒發現而已。我國早在二千多年以前就有關於筆跡與書寫者關係的判斷和論述，如〔漢〕楊雄《法言．問神》即有「言，心聲也；書，心畫也」之說，其言指出筆跡風格與人格的關係 ；〔漢〕鐘繇〈筆骨論〉則提出「筆跡者，界也，流美者，人也」的觀點，強調筆跡和個人美感的關聯性。三國時期，鍾繇在他的《墨池編．魏鍾繇筆法》提到：「筆跡者，界也；流美者，人也」，鍾繇認爲人的書寫和人的美感訓練具有正向聯繫。〔唐〕孫過庭在《書譜》中提到書法「達其性情，形其哀樂」，是書寫者美感、個性的形象化。另外〔唐〕柳公權則有「心正則筆正」之說，人格和所寫的字相同。

各朝各代注意到人格、情緒與書寫風格關係的還有：

〔唐〕李世民：「字以神爲精魄，神若不和，則字無態度也；以心爲筯骨，心若不堅，則字無勁健也。」〔唐〕張懷〈文字論〉：「文則數言乃成其意，書則一字已見其心，可謂得簡易之道。」〔宋〕蘇軾：「人貌有好醜，而君子小人之態不可掩也；言有辯訥，而君子小人之氣不可欺也；書有巧拙，而君子小人之心不可覆也。」〔宋〕邵雍《梅花易數．指迷賦》：「言，心聲也；字，心畫也。心形如筆，筆畫一成，分八卦之休囚，定五行之貴賤，決平生之禍福，知目前之吉凶。富貴貧賤，榮枯得失，皆於筆畫見知。」〔明〕陳繹曾《翰林要訣．變法》；「喜怒哀樂，各有所分，喜即氣和而字舒，怒則氣粗而字險，哀即氣鬱而字斂，樂則氣平而字麗。情有重輕，則字之斂舒險麗亦有淺深，變化無法。」（〔明〕祝允明亦有類似言論）〔明〕項穆在《書法雅言》：「人之性情，剛柔殊異，手之運用，乖合互形……。」〔清〕劉熙載《藝概．書概》：「書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。」

以上這些人的言論都非常明確的直指人人都有專屬於自己的特殊字跡，都說明了筆跡與書寫者個性與情緒的連動性。在我國，歷代的知識份子、書法藝術家都充分體認到這個不爭的事實。從這樣的一個認知出發，中國早期便已出現偏向唯心的筆跡鑑識活動。

（二）中國早期歷史中的著名筆跡鑑識案件

我國雖然早至漢代就已經有人注意到筆跡和個人的關係，但形成理論的幾乎沒有，但其實在生活當中，已經在對文書的鑑識當中應用了許多與筆跡學相關的認知。《史記．秦始皇本紀》就記載了秦朝的「秦東郡隕石案」：

三十六年，熒惑守心，有墜星下東郡，至

> 地為石，黔首或刻其石曰：「始皇帝死而地分。」始皇聞之，遣御史逐問，莫服。盡取石旁居人誅之，因燔銷其石。

這案子發生在公元前 211 年。因隕石上有詛咒秦始皇的文字，於是朝廷派人前往調查。文中的「遣御史逐問」，指的應該是承辦官員對石頭上的字跡進行分析，並和對附近居民的字跡進行比對。不過由於當時缺乏足夠的字跡比對經驗，所以並無確切證據證明是附近居民所爲。在寧可錯殺一百，不可放過一個的情形下，「盡取石旁居人誅之」。

漢朝曾發生「李少翁僞書案」。公元前 119 年，漢武帝利用筆跡特徵，成功的鑑定出由李紹翁所僞造出來的字跡。《史記・封禪書》記載：

> 其明年，齊人少翁以鬼神方見上，上有所幸王夫人。王夫人卒，少翁以方蓋夜致王夫人及竈鬼之貌云，天子自帷中望見焉，於是乃拜少翁為文成將軍，賞賜甚多，以客禮禮之。文成言曰：「上即欲與神通，宮室被服非象神，神物不至。」乃作畫雲氣車，而置祭具以致天神。居歲餘，其方益衰，神不至，乃為帛書以飯牛，佯不知；言曰此牛中有奇，殺視得書，書言甚怪。天子識其手書，問其人，果是偽書，於是誅文成將軍，隱之。

李少翁爲了騙取賞賜，怪力亂神，冒稱能使武帝所思念之已亡王夫人降神。沒想到花了許多銀兩，仍無法成功。爲了繼續矇騙武帝，他在帛書上寫了一些彰顯自己神力的內容，再讓牛吃下自己手寫的帛書，並謊稱這是隻奇牛，還在武帝面前殺牛取書。沒想到武帝拿起帛書一看，發現字跡與李少翁相同，當場識破了他的奸計。這是文獻上可考的最早的成功比對疑犯字跡的案子。

到了魏晉，有關筆跡鑑識的做法有了大幅的進展。〔晉〕陳壽《三國志・魏書・國淵傳》記有一「投書誹謗曹操案」：曹操得知有人寫文章毀謗他，本怒不可遏，但國淵請他先按下不發。在分析文章內容後發現書寫者習慣多引〈二京賦〉，所以料定嫌犯必定熟讀此文。於是假意派出年輕的官員到處訪師，找到熟讀〈二京賦〉的若刊嫌犯。各自比對字跡後，也就順利的找到寫文章批評曹操的人。在這則案例中，除了明顯指出「比對字跡」這一種重要的筆跡鑑識動作外，還提到了樣本的用詞習慣問題。這也是筆跡鑑識很重要的一個切入點——除了字跡，書寫者的習慣用詞也是重要的比對對象。

除了曹操一案，稍後，南北朝也曾發生利用比對來判定待檢樣本書寫者身分的案子。《折獄龜鑑・鞫情》記到南朝宋文帝元嘉年間，孔熙先與徐湛之、許耀、謝綜、范曄密謀擁立彭城王劉義康爲帝，徐湛之上表告發。但除了范曄之外，謝綜等人全部招供認罪。范曄表示：「此事爲孔熙先惡意誣告他的」。最後文帝下令將范曄親筆起草和定稿的處分文書、符檄、書信，拿來和造反書信中的筆跡進行比對，范曄這才承認罪行。從這裡看來，承辦人員已懂得大量蒐集嫌犯的其他文件字跡，再與待檢樣本進行對照。大量比對之下，范曄終究逃不過謀反的罪責。

（三）結語

在我國漫長的歷史中，筆跡鑑識案例不勝枚舉，我國古代的筆跡鑑識其實早於世界其他

國家要很長的時間。但到了 19 世紀末，由於對理論和相關科技的輕視，我國的筆跡鑑識技術卻已遠遠落後於西方。民國時期，國內開始運用理論性筆跡學，只能直接由西方引進。民國馮文堯的《刑事警察科學知識全書》是目前所知最早的相關著作。馮書筆跡不但可以直接觀察其人之個性，更進而可以觀察其人以往之經驗與判斷其人之善惡及身心之健康狀態。 由此不難觀察馮書是直接移植西方以心理學爲基調的筆跡學概念。

現代，我國的文書鑑識——包含筆跡鑑識技術得到了全面的發展；這可以從發表的理論文章、出版的著作以及學術的團隊組織與活動等方面加以梳理說明：

1964 年，臺灣楊國樞與林碧峰發表〈中文筆跡與人格：一項探索性研究〉一文，標誌著我國筆跡學實證研究的開始。該研究以男、女 150 人的鋼筆字跡爲分析樣本，分析字跡與書寫者個性的關係。1981 年，臺灣翁淑緣發表〈漢字筆跡與人格研究〉一文。該文採因素分析的方法，研究漢字筆跡與人格的關係。

1995 年，莫雷、楊蓮清發表〈書寫字體的性別差異研究〉一文。該文以信號檢測論分析男女字體差異的程度，並認爲產生這種差異的主要原因是社會文化的影響。1995 年，鄭曉星發表〈試論筆跡特徵形成的生理、心理原因〉一文，對筆跡形成的原因進行了理論分析。1996 年，楊春曉發表〈我國古代筆跡心理學思想綜論〉一文，第一次對我國古代筆跡心理學思想進行了比較全面的分析。

1997 年，孟慶茂、趙增梅發表〈快速書寫條件下硬筆筆跡變數與認知及個性特徵的關係〉一文。1998 年，張卿華、王文英發表〈漢字筆跡與個性測評研究〉，以上二種研究採用漢字筆跡測量法和神經類型量表法。

2000 年，張青發表〈青年男女各 50 份筆跡對比分析〉一文，指男性與女性在筆跡上並沒有絕對差異，但在概貌特徵、書面語言特徵等方面存在差異。2003 年，童輝傑發表〈筆跡、人格及能力測驗在人員選拔中效度的比較〉一文； 2001 年和 2003 年，童輝傑、楊鑫輝發表了〈對推銷員心理素質的評估〉和〈對非心理學背景的筆跡分析中經驗判斷的心理學驗證〉。這三篇文章，將筆跡鑑識應用到商業用途。之後筆跡鑑識更加廣泛的爲人所熟知與運用了。如今，在相關領域各學者的努力之下，筆跡學已應用於中外社會的生產、生活諸多方面，如軍事、刑偵、企業招聘、人才學、人力資源管理與應用、教育學、心理學、婚姻咨詢等諸多領域。

我國除了在現代科學技術手段方面較國際水準稍有落後外，在基本理論和基本方法上並不差，並且有著自己的優勢和獨到之處。尤其在筆跡鑑識方面，對漢系文字筆跡鑑識的原理、筆跡的共性與個性和筆跡自身變化、僞裝變化、條件變化的規律等，都比歐美等國家研究得深，因而對重大、疑難案件的筆跡鑑識，報告水準也是較高的。

◎參考資料：

1. 王志平〈文字、書寫與簡帛的關係〉，《簡帛拾零——簡帛文獻語言研究叢稿》，臺北：臺灣古籍圖書公司，2009 年。
2. 李永清、柯昌林主編《文件檢驗》，北京：我國法政大學出版社，2010 年 2 月。
3. 沈臻懿、杜志淳〈我國近現代司法鑑定早期嬗

變與演進研究〉，《甘肅政法學院學報》2013 年 3 期。
4. 秦玉紅《中文筆跡與人格的相關研究》，濟南：山東師範大學心理學碩士論文，2008 年 6 月。
5. 馬鵬程《筆跡與心跡的感悟——探索字如其人的真諦》，瀋陽：白山出版社，2003 年 12 月。
6. 張福全〈我國漢字筆跡心理學的發展狀況述評〉，《合肥學院學報》社會科學版，24 卷 3 期，2007 年 5 月。

三、縱橫千秋：淺談臺灣歌仔戲百年發展

◎通識教育中心助理教授／鄭玉姍

臺灣本土之戲劇「歌仔戲」爲反映臺灣人文之綜合文化結晶，其發展與臺灣之歷史息息相關。近年來臺灣投入歌仔戲推廣之團體愈來愈多，筆者擬藉此小文，介紹此一重要劇種在臺灣的發展與現況，希望能藉此達到介紹與推廣本土文化之作用。

（一）宜蘭「老歌仔」

臺灣歌仔戲發源於宜蘭地區，林鋒雄《中國戲劇史論稿》指出：

> 臺灣日治時代，蘭陽地區的農村子弟在農舍或廟埕裡組團演唱歌仔，在迎神賽會時應邀演出，搭起板凳就可以演戲，完全是農村子弟業餘性的團體。表演的內容由唸歌、說唱開始，後來就用肢體語言把唱詞的含意表演出來，一邊歌唱一邊表演，唱著唱著又把唱詞以四句為一個段落，形成所謂四句聯的方式，說唸出來。這種唱唸搬演的表演方式就形成最早期的歌仔戲，宜蘭地區稱為『本地歌仔』。（1995：247-248）

故可知臺灣歌仔戲原爲蘭陽地區鄉村青年農暇時以「殼仔絃」[1] 伴奏自彈自唱，漸漸演變爲一套較有制度的表演模式，例如由自彈自唱發展爲兩人分扮男女對唱，唱詞須每節四句，每句七字，韻腳押韻而不相連，伴奏也增加到殼仔絃、大廣絃、月琴、笛子，和一種由木魚加小鑼組成的「叺喀仔」等樂器。這種



▲ 宜蘭「老歌仔」之生旦丑扮相（蘭陽戲劇叢書 16《老歌仔的容顏・導覽手冊》宜蘭縣政府文化局出版品，2007.12）

1 一種將曬乾的椰子殼剖半後製成的簡易絃樂器、音色類似胡琴。

坐場清唱的演出方式目前仍存於宜蘭，又稱爲「本地歌仔」、「老歌仔」、「傳統歌仔」或「舊卷歌仔」，由名稱可知初期較強調「歌唱」部分，日後才漸漸融入身段及其他劇種的表演精華而發展出「歌」與「戲」並重的「歌仔戲」。

「老歌仔」本屬宜蘭鄉間農暇娛樂，早期演出者均爲男性，初期在廣場、樹下「排場」演唱，之後則被邀請於宗教節慶時加入車鼓戲的身段動作隨廟會遊行隊伍做「落地掃」、「請路」等形式表演。[2] 最初腳色只有生、旦、丑三類，打扮也很簡單、衣裝皆取材於平日服飾，如飾演小生（男主角）者穿便服、戴鴨舌帽，手持摺扇。反串小旦（女主角）者手持摺扇或絲巾，身穿艷色衫裙、頭戴綢花。男丑（三花）身穿汗衫，褲腳捲成一高一低。反串女丑（老婆）者穿大紅衫褲、臉塗白粉及鮮豔胭紅、嘴角點三八痣，髮髻插三炷香表示荊釵；演出內容也僅取材〈呂蒙正〉、〈山伯英臺〉、〈陳三五娘〉、〈什細記〉四齣民間故事的某些片段。這種表演方式在宜蘭地區形成規模後，雅好此道者便籌組業餘子弟班[3] 並伺機登上野臺表演[4]，各地子弟班之間爭相拚臺賽戲，[5] 不僅在宜蘭各地巡迴演出，幾位知名藝師甚至還被請到貢寮卯澳、臺北等地教戲授課。

（二）內臺歌仔戲



▲ 內臺時期小生小旦妝扮，小生戴巾帽、小旦綁「大頭」，皆承襲京劇演出模式。（圖為歌仔戲名伶廖瓊枝、陳美雲演出傳統曲目〈陳三五娘〉劇照）

宜蘭老歌仔傳入臺北之後大受歡迎，察覺有利可圖的商人便開始籌組職業劇團。李汝和《臺灣省通志》記載：

> 民國四、五年間，辜顯榮向日本人收買淡水戲館，改名新舞臺，作為本省人之娛樂機構，其經理人見歌仔戲甚受人歡迎，遂出資設立「新舞社歌劇團[6]」，在該劇院經常排演歌仔戲而收取門票。是為本省第一團營業性質之歌仔戲班。

有如今日之觀眾到國家戲劇院欣賞節目一般，觀眾須先買票才能進入戲館觀看內臺歌仔

2 「排場」是在定點以樂器伴奏、分扮角色演唱「歌仔」，爲歌仔戲最原始的演出形式。「落地掃」是在遊行中行進演出。「請路」類似落地掃，但只是邊走邊唱而無身段作表。

3 「子弟班」指由當地子弟所組成的民間社團。

4 呂訴上《臺灣電影戲劇史．臺灣歌仔戲史》:「老歌仔首次登上舞臺，乃因某次廟會在戶外搭臺演出四平戲，四平戲演員唱完離場後，老歌仔演員趁機登上舞臺表演並受到歡迎，此後表演便逐漸移往戶外舞臺。」

5 陳健銘《野臺鑼鼓》記載約在民國初年農曆正月初九女媧娘娘聖誕時，壯圍鄉大福漁村補天宮同時請來歐來助領導的子弟班唱「山伯英臺」，與簡四勻領導的子弟班唱「陳三五娘」，兩個團體拚臺賽戲之事。

6 「新舞社歌劇團」創始之初成員仍全爲男性，1921 年後才開始出現女性藝人。李汝和《臺灣省通志》記載，游阿笑（1906 年出生）15 歲時拜林阿儒爲師，並於「新舞社歌劇團」演出，爲第一位專業歌仔戲女藝人。